



Revue-IRS



Revue Internationale de la Recherche Scientifique
(Revue-IRS)

ISSN: 2958-8413

Vol. 4, No. 3, Juin 2026

This is an open access article under the [CC BY-NC-ND](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) license.



Cinéma burkinabè et construction sémiotique de l'identité culturelle

TIAMASSA Fidèle, Université Joseph Ki-Zerbo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4259-6797>

Digital Object Identifier (DOI): <https://doi.org/10.5281/zenodo.20580579>

Résumé :

Les cultures nationales burkinabè sont exprimées dans les productions artistiques sous forme de reproduction plus ou moins exactes des réalités. Comme toutes les œuvres artistiques, le cinéma aussi s'offre comme le moyen idéal de promotion de ces cultures et identités nationales. Ainsi, les vécus historiques et contemporains des sociétés sont portés à l'écran pour rendre compte des cultures et des identités des peuples. Leur expression se fait par les langages de l'expression cinématographique à travers des indices de la réalité socioculturelle, linguistique et historique. Pour saisir cette manifestation, il sied de se poser les questions adéquates : comment les films burkinabè contribuent-ils à la construction de l'identité nationale à travers les dispositifs sémiotiques ? Sans nul doute, les films burkinabè sémiotisent les signes en sorte de contribuer à l'expression de l'identité nationale. Cette réflexion a pour objectif d'analyser les stratégies de construction de l'identité nationale dans les films burkinabè. Pour mener à bien cette analyse et parvenir à des résultats concluants, il nous semble nécessaire de convoquer la théorie de la sémiotique des cultures et l'herméneutique de l'hybridité. Il s'agira d'observer film après film les traces de cette identité. De cette réflexion, il est attendu que l'identité nationale burkinabè soit exprimée à travers plusieurs éléments de l'expression cinématographique. Le cinéma se fera ainsi le porteur de l'identité et de la culture burkinabè à travers le monde.

Mots clés : Identité, culture, discours, cinéma burkinabè

Abstract:

Burkinabè national cultures are expressed in artistic productions as more or less accurate reproductions of realities. Like all artistic works, cinema also offers itself as the ideal means of promoting these national

cultures and identities. Thus, the historical and contemporary experiences of societies are brought to the screen to reflect the cultures and identities of peoples. Their expression is achieved through the languages of cinematographic expression, using clues from sociocultural, linguistic, and historical reality. To understand this phenomenon, it is necessary to ask the appropriate questions: how do Burkinabe films contribute to the construction of national identity through semiotic devices? Without a doubt, Burkinabe films semiotize signs in order to contribute to the expression of national identity. This reflection aims to analyze the strategies for constructing national identity in Burkinabe films. To carry out this analysis and achieve at conclusive results, it seems necessary to us to call upon the theory of the semiotics of cultures and the hermeneutics of hybridity. It will be a question of observing film after film the traces of this identity. From this reflection, it is expected that the Burkinabe national identity is expressed through several elements of cinematographic expression. Cinema will thus become the vehicle for Burkinabe identity and culture throughout the world.

Keywords : Identity, culture, discourse, Burkinabe cinema

Introduction

L'art, sous ses différentes manifestations, exprime les diversités, les coexistences et les hybridités culturelles. Il est une expression de la culture réelle des peuples. C'est pourquoi Aristote le considère comme une imitation des réalités sociales avec pour but d'en rapprocher le plus possible, plutôt que d'en détourner. Le cinéma s'inscrit dans cette imitation ou disons dans cette fictionnalisation des modèles sociaux par l'artiste, le réalisateur, dans le cas de cette étude. D'ailleurs, les productions cinématographiques sont puisées des vécus historiques et contemporains de la société de l'artiste. Ainsi, s'expriment les cultures nationales à l'écran pour rendre compte des identités des peuples. Cette expression se fait au moyen des langages de l'expression cinématographique, et ce par des indices des réalités socioculturelle, linguistique et historique.

Alors, comment les films burkinabè ancrent-ils les cultures burkinabè ? Comment ces cultures, aussi diverses qu'elles soient, interagissent-elles dans un même espace ? Cet ancrage culturel des films burkinabè en fait-il une sémiosphère ? Assurément, les films burkinabè de par leur ancrage culturel pourraient s'offrir comme une sémiosphère. Cette réflexion se fixe pour objectif d'analyser la stratégie de sémiosphérisation des films burkinabè.

Dans sa démarche épistémologique, cette réflexion va des postulats théoriques de la sémiotique des cultures et de l'herméneutique de l'hybridité qui, de prime abord, permettent d'appréhender

les signes spécifiques de l'identité burkinabè dans les productions filmiques dans la décennie 2010-2020. Il s'agira d'observer les films du corpus qui traitent des questions de l'identité nationale en vue d'identifier les signes visuels et symboliques, les isotopies et les stratégies narratives et discursives. L'ossature de cette étude sera de clarifier les concepts clés et les théories sémiotiques convoquées, sans oublier la méthodologie et la présentation des films du corpus.

1. Cadre théorique

Pour donc atteindre des résultats concluants, nous bâtissons notre démarche théorique sur la sémiotique des cultures qui englobe la sémiosphère de Lotman et la modélisation de Kryszewski. La sémiosphère est l'espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages. Elle est aussi l'espace de naissance, d'interaction et de transformation des systèmes de signes d'une culture donnée. Avec la sémiosphère, la culture a un cadre global propice à la production de sens. Il s'agit de voir comment le sens naît dans l'espace sémiotique par la coexistence des cultures. Chaque culture étant un système autosuffisant, il se passe un dialogue des cultures sur la base des principes de binarité, d'asymétrie, d'hétérogénéité, de frontière et de traductibilité dans cet espace sémiotique où se trouve une pluralité de systèmes. De quoi est-il question dans ces notions ?

La binarité : ce principe de la sémiosphère n'est pas statique ou classificatoire, mais se démultiplie au fil du temps selon Pier (2018, p. 269). La binarité traverse la sémiosphère en tant qu'élément constitutif. Elle existe sous forme d'opposition telle (centre / périphérie, espace intérieur / extérieur, continuité / discontinuité, nous / les autres, etc.). Ce sont ces oppositions binaires sémiotiques qui créent le sens dans un espace sémiotique.

L'asymétrie : c'est l'absence de symétrie entre les langages de l'espace sémiotique. Pour Lotman (1999, p. 16, 41), « ... dans la plupart des cas les divers langages de la sémiosphère sont sémiotiquement asymétriques, c'est-à-dire qu'ils sont dépourvus de correspondance sémantique mutuelle » équitable. L'« asymétrie ... doit être tout d'abord perçue à travers les différences inhérentes aux structures sémiotiques (les langages) qu'emploient les participants au dialogue », poursuit-il. Cela se justifie par le fait que « la base anthropologique de toute sémiotisation est l'asymétrie du corps humain et que le cerveau, avec ses hémisphères gauche et droit, est fonctionnellement asymétrique », du point de vue de Pier (2018, p. 269). Autrement dit, certains langages se révèlent dominants ou plus importants, comparativement à d'autres qui ne sont non plus caduques. L'asymétrie n'empêche pas le dialogue des langages, sauf dans les cas où « la différence est absolue au point que les participants s'excluent mutuellement » (Lotman, 1999, p.

41). Au contraire, le dialogue qui se fait très souvent naturellement se fait selon une certaine dose de symétrie en vue de rendre la traduction et la communication possible.

L'hétérogénéité : elle est le principe de la pluralité, de la variété et de la diversité des langages employés dans l'espace sémiotique, mais aussi prend en compte les différentes fonctions de ces langages. Ces langages sont « reliés les uns aux autres le long d'un spectre qui va d'une possibilité complète et mutuelle de traduction à une impossibilité tout aussi complète et mutuelle de traduction », selon Lotman (1999, p. 13). En d'autres termes, l'hétérogénéité est la coexistence des différents langages de la sémiosphère.

La frontière : La frontière est la limite établie entre deux espaces culturels. Elle est un élément qui unifie et sépare à la fois l'espace de la sémiosphère en deux espaces : un espace intérieur et un espace extérieur, selon Pier (2018). Lotman la définit en des termes basiques et accessibles :

La frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne.... Toute culture commence à diviser le monde en « mon » espace interne et « leur » espace externe. Cet espace est « le nôtre », « le mien », etc., par contraste avec « leur espace » qui est « autre », « hostile », « dangereux », « chaotique ». La frontière peut séparer les vivants des morts, les sédentaires des nomades, les villes des campagnes ; elle peut être étatique, sociale, nationale, confessionnelle ou tout autre. (Lotman, 1999, p. 21)

La frontière est une sorte de relation en miroir qui présente ce qui est interdit chez « nous », mais qui est permis chez « eux ». Elle « agit comme une sorte de « membrane » entre l'intérieur et l'extérieur, un filtre bilingue, un lieu de polyglottisme et de dialogue permanent », précise Pier (2018, p. 271).

La traductibilité : elle caractérise la sémiosphère et gouverne les différents degrés du traduisible et de l'intraduisible. Elle est sous-tendue par la frontière, le lieu où les langages de l'espace extérieur sont interprétés, traduits et transmis aux éléments de l'espace intérieur.

La modélisation, du point de vue de Kryszinski (1981), s'intéresse aux variations et aux configurations que peut prendre un matériau contenu dans un objet d'étude. Les marques et les traces du réel modélisées dans les textes sont des formes narratives qui y sont incrustées en sorte de contribuer à la narration. Il s'agira de montrer comment les éléments de la sémiosphère prennent

des configurations différentes et permettent d'aboutir à un « renvoie à », à partir des trois niveaux de modélisations à savoir les modélisations esthétique, idéologique et axiologique.

Le second appareillage théorique est l'herméneutique de l'hybridité. Élaborée par Paré (1997), elle est la science de l'exégèse, de l'interprétation qui établit une passerelle entre esthétique et pragmatique, entre interprétation et évaluation. Elle vise à démontrer que l'homme est le produit de plusieurs cultures, donc hybride. L'herméneutique de l'hybridité approche l'homme, les faits et les objets en faisant appel au passé ou à l'inconnu dans le présent ou le connu afin de mieux les comprendre. Dans ce sens, elle est un dépassement de la sémiotique tout en restant le lieu de l'interprétation comme celle-ci. De l'avis de son concepteur, l'objet esthétique constitue le lieu de dévoilement du sujet, des enjeux idéologiques et axiologiques que comporte son discours. Autrement, l'œuvre d'art est le moyen par lequel l'artiste se dévoile, dévoile aussi les autres, et dévoile par le narratif de sa création des enjeux idéologiques et axiologiques porteurs des sociétés.

Ces théories seront appliquées à un corpus de cinq films burkinabè réalisés dans la décennie 2010-2020. Il s'agit de *Julie et Roméo* (2011) de Boubakar Diallo, *Soleils* (2013) de Dani Kouyaté, *Sabab Biiga* (2017) de Aboubacar Zida dit Sidnaba et *Duga, les charognards* de (2019), Abdoulaye Dao et Éric Lengani.

2. L'ancrage culturel des films burkinabè

Les sociétés humaines se définissent par la culture, opposée à la nature ; la culture étant l'expression de l'humanité, le lieu des valeurs sociales. Aucune création humaine ne peut dès lors exister sans les traces de la culture d'origine du créateur. Cela est justifiable par le fait que la culture, de tous les temps, a été le véhicule des mémoires individuelles et collectives de l'histoire des sociétés. L'artiste, dans son œuvre de création, s'inspire de celles-ci. C'est ainsi qu'il est évident de retrouver dans les œuvres de création des codes culturels et identitaires des sociétés. Le cinéma, en tant que création artistique, ne déroge pas à cette règle universelle. Il n'en demeure pas moins que le cinéma burkinabè, dans sa spécificité poétique, se conforme aux mêmes traits caractéristiques des principes universels de création artistique. En effet, le visionnage de films burkinabè de la décennie 2010-2020 permet de percevoir des marqueurs culturels et identitaires propres aux sociétés burkinabè en général. Ces codes, considérés comme des langages ou des signes dans l'espace sémiotique, sont autant multiples que diversifiés. Le présent travail ne se fait pas pour devoir de les répertorier de façon exhaustive, mais d'identifier quelques-uns comme étant des signes culturels dans chaque œuvre filmique en étude. Ces signes pourraient être visuels,

linguistiques, sonores, ou même être des pratiques sociales reconnues être proprement burkinabè, etc.

2.1. Codes visuels

Dans les films burkinabè, plusieurs signes visuels endogènes sont incrustés. On y retrouve des décors, des personnages politiques et historiques incarnés par le jeu d'acteurs, des costumes, une architecture et bien d'autres signes qui rendent compte des traces d'une identité burkinabè. Il apparaît au visionnage que tous les films intègrent les costumes, à l'image du Faso Dan Fani, du Lwili pendé, du Koko-dunda. On peut voir des hommes endosser des bonnets de chefs traditionnels burkinabè, ou des femmes se coiffer de Lwili pendé, en plus de tuniques, de corsages faits de ces tissus burkinabè. Dans *Sabab biiga*, des fauteuils sont revêtus du tissu lwili pendé. Cela est un élément visuel qui rend compte de l'ancrage identitaire et culturel de ce film. En effet, ce tissu rappelle aux Burkinabè les années d'indépendances des pays africains. Il était apparu sur le marché africain et particulièrement burkinabè en signe de renaissance, de liberté et d'espérance pour la nouvelle étape des indépendances. L'icône d'oiseau estampée sur ce tissu est porteuse de ce message. Adopté depuis lors, le lwili pende s'est incrusté dans les habitudes vestimentaires des Voltaïques et par la suite des Burkinabè.

Un élément visuel spécifique attire l'attention dans le film *Soleils*. Il s'agit du drapeau de la Haute-Volta, l'ancienne appellation du Burkina. Ces couleurs voltaïques, rouge, blanc et noir, révèlent une part de l'identité nationale, des couleurs dans lesquelles toutes les sociétés burkinabè



Figure 1 : Les Fauteuils revêtus de lwili pendé dans la maison de Nicolas dans Sabab biiga [23'24]

reconnaissent leur histoire commune. En faisant monstration de ce drapeau, ce film se fait le creuset d'une mémoire collective.

Dans *Soleils* de Dani Kouyaté, en plus des éléments costumiques, l'on retrouve des personnages, considérés comme des trésors humains aux plans politiques et culturels. Les personnages de Lamizana et de Jean-Pierre Guingané en sont éloquemment illustratifs. Ces deux personnages historiques sont aujourd'hui des références des scènes politiques et culturelles du Burkina tant ils



sont entrés dans l'histoire. Dans ce même film, l'on peut apercevoir des décors filmiques culturellement et historiquement burkinabè. Le mythique rond-point du coq, construit à la limite de l'ex-boulevard Charles De Gaule, lequel faisait frontière avec la Présidence du Faso, qui à son tour s'ouvrait sur le boulevard de l'indépendance, en est un. En plus d'être un élément de l'identité urbaine, ce rond-point est un repère culturel. Ce rond-point, longtemps resté comme un symbole d'indépendance et de nouveau départ pour le pays, situe ainsi l'action du film dans un espace citadin identifiable, et contribue par ricochet à l'ancrage culturel du film.

À cela s'ajoute le décor présenté en travelling et dans lequel l'on peut identifier des engins à quatre roues et surtout à deux roues. On sait que Ouagadougou est considérée par périphrase comme la

Figure 2 : Le Rond-Point du coq dans le film *Soleils* [69'21]

capitale des deux roues en Afrique, à cause de l'abondance de ce type d'engin. Les plaques d'immatriculation de ces engins se reconnaissent comme appartenant au pays d'origine de ce film.

La figuration de ces langages dans les films en étude renforce l'ancrage culturel du cinéma burkinabè. Ce cinéma n'est plus alors une production artistique et technique à visée commerciale, mais tient lieu d'espace sémiotique. En plus des codes visuels, ces films n'intègrent-ils pas des codes linguistiques porteurs de l'identité burkinabè ?

2.2. Les pratiques linguistiques

Les films burkinabè intègrent des signes linguistiques propres aux sociétés burkinabè. Les langues nationales les plus récurrentes sont le Moore et le Dioula, deux des quatre langues officielles du pays. Un tableau d'analyse quantitative de la présence de ces langues dans les films burkinabè nous donnera une cartographie convaincante. Les réalisateurs burkinabè font très souvent appel, par choix esthétique, aux langues nationales pour accentuer l'ancrage culturel des films. En effet, *Sabab biiga* intègre le Moore, *Duga, les charognards* intègre le Dioula et *Julie et Roméo* intègre le Moore et le Dioula dans la même sémiosphère filmique. Ces codes linguistiques dans ces films rendent compte du processus de construction d'une identité donnée. Bien plus que ces langues nationales, d'autres éléments culturels sont incrustés dans les différents films, en sorte de contribuer à la construction de l'identité burkinabè.

2.3. Pratiques rituelles et sociales

Dans la visée d'une construction de l'identité culturelle burkinabè, les différents films mobilisent le réalisme comme stratégie de narration filmique. Cette stratégie met en exergue l'universalité de l'œuvre d'art et invite au dialogue des cultures, car au final elles ne sont pas tant séparées. Cette universalité avait été l'objet de quête de Idrissa Ouédraogo quand il réalisait *Le cri du cœur*. Ouoro (2019, p. 295) disait à ce propos que le film est traversé par « une constellation de signes qui indiquent que le cri du cœur n'est pas seulement celui de Moctar, » l'acteur principal, mais qu'il est « surtout l'expression de la révolte d'un créateur qui veut s'affranchir des étiquettes réductrices de son art pour être tout simplement un poète de l'humain ».

Dans les films du corpus, on identifie les pratiques sociales et rituelles comme des isotopies figuratives qui contribuent à la construction d'une identité culturelle burkinabè. Elles sont intégrées à la trame filmique dans une visée de verisimilitude de l'œuvre filmique. En effet, les films en étude dans cet article plongent les spectateurs dans des univers filmiques identiques à leurs réalités sociales. La quête commune est ici l'universalité des faits culturels par la verisimilitude. D'ailleurs,

« la particularité de l'œuvre d'art réside dans l'universalité de cette individualité. C'est-à-dire la capacité d'une sensibilité individuelle à toucher une multitude de sensibilités à la fois. C'est ce pari réussi qui fait d'une œuvre une création artistique », disent Palm/Sanou & al. (2025, p. 221).

Les vécus des sociétés sont portés à l'écran au point qu'elles s'y reconnaissent. La cérémonie de la dot de Julie et l'impossible union entre *Julie et Roméo* sont des faits culturels réels dans les sociétés burkinabè. La perte de mémoire collective et individuelle dont est victime Dokamissa dans *Soleils* est tributaire des l'hybridité des sociétés burkinabè contemporaines. Comme Dokamissa, nombre de jeunes ignorent leurs origines, les pratiques culturelles de leurs sociétés, à l'image de la pratique de l'initiation à la chasse traditionnelle, tellement ils ont été moulés dans des cultures extérieures. Ce film fait ainsi une narration réaliste.

Dans *Sabab biiga*, l'on retrouve aussi une monstration réaliste des pratiques culturelles des sociétés traditionnelles. L'accession à la chefferie est conditionnée par des normes de pureté, de loyauté, de vérité, de dignité ; lesquelles n'ont pas été respectées par Tibila et sa femme. Sa désignation ne fut pas effective parce qu'il ne remplissait pas les conditions imposées par les normes sociales. Cette pratique est propre à nombre de sociétés burkinabè. Dans *Duga, les charognards*, le rejet de la dépouille de Pierre par les traditionnalistes est à l'image de plusieurs bannissement ou exclusion dans les sociétés réelles à cause du non-respect des traditions. L'écranisation de ces réalités culturelles burkinabè, voire africaines, participe de la narration filmique et par ricochet de la construction de l'identité culturelle burkinabè à travers la production cinématographique.

Figure 3 : La cérémonie d'initiation à la chasse traditionnelle dans *Soleils* [86'33]



Une analyse quantitative des systèmes de signes dans ces films permet d'établir une cartographie de la teneur de l'ancrage culturel dans ces films en étude. Le tableau ci-dessous en rend compte plus clairement.

Tableau 1 : Analyse quantitative de l'ancrage culturel dans les films

Ordre	Films	Réalisateurs	Langues nationales	Costume	Espaces	Pratiques rituelle et sociale
01	Julie et Roméo (2011)	Boubacar Diallo	+ -Moore -Dioula	+ -Dan Fani -lwili pende	+ -Immeuble BCEAO	+ La dot
02	Soleils (2013)	Dani Kouyaté	-	+ -Dan Fani	+ -Rond-point du coq -Rodoko	+ L'initiation à la chasse
03	Sabab Biiga (2017)	Aboubacar Zida dit Sidnaba	+ -Moore	+ -Dan Fani -Lwili pende	-	+ La désignation du tengsoba
04	Duga, les charognards (2019)	A. Dao et H. Lengani	+ -Dioula	+ -Dan Fani	+ Gare routière de Boromo	+ -L'enterrement

3. Le cinéma burkinabè : une sémiosphère

La sémiosphère est un espace où naissent, interagissent et se transforment les systèmes de signes d'un espace culturel donné. Partant de ce postulat, les films burkinabè pourraient être considérés comme une sémiosphère. En tant que tel, ils disposent de mécanismes propres de construction d'une identité culturelle burkinabè. Ces mécanismes reposent sur un certain nombre de principes de bases qui déterminent l'essence même de la sémiosphère. L'espace sémiotique constitue le lieu de production de sens et la condition de construction d'une image du monde. Dans ce point, il est question d'appliquer les principes de base de la sémiosphère au corpus de films burkinabè pour en saisir l'identité culturelle burkinabè, non pas à travers la simple présence des éléments culturels, mais à travers leur interaction et leur fonctionnement dans ces films. Comment ces principes fonctionnent-ils dans ces films burkinabè ?

3.1. Des configurations binaires

Toutes les cultures vivantes possèdent des mécanismes intégrés qui leur permettent de démultiplier les langages : c'est le principe de binarité qui s'inscrit dans la pluralité des langages dont l'interaction se perçoit sous l'angle de la contrariété, de laquelle naît véritablement le sens. Les différents films sont traversés par des binarités à plusieurs niveaux. Dans ce sous-point, il s'agit de les identifier, sans bien sûr tomber dans le piège de l'exhaustivité obligatoire.

Au nombre des binarités saisissables dans les films du corpus, l'on dénote l'opposition Endogène/Exogène avec ses éléments démultipliés que sont Tradition /Modernité et Interdit/Permis. La grande majorité des films burkinabè est traversée par ces binarités.

Le premier film qui les révèle est *Julie et Roméo*. On peut y voir que les pratiques traditionnelles et modernes, bien qu'opposées, se côtoient régulièrement avec leur corolaire d'interdit et de permis. En effet, la cérémonie de dot, qui est une pratique traditionnelle de fiançailles dans les sociétés burkinabè, comme dans nombre de sociétés africaines, se passe dans un espace de modernité. La musique, les costumes, les mets sont teintés de modernité et de tradition à la fois. Cependant, cette cérémonie n'aboutit pas à cause d'un interdit établi entre les familles de Roméo et de Julie depuis un siècle à cause d'un crime odieux commis injustement. Toute union avait été interdite entre les membres des deux familles depuis un siècle maintenant. Cette opposition empêche la réalisation de l'acte de mariage à cause de l'interdit de la tradition. Les différents langages s'expriment dans une relation de contrariété.

Cette opposition binaire apparaît dans plusieurs espaces du film *Soleils* à travers les figures binaires Afrique/Occident. La pratique de l'initiation et de la chasse traditionnelle est différente de la conception moderniste que Dokamissa avait de cette pratique. La chasse, en tant que pratique traditionnelle africaine, n'était pas faite pour les femmes. Pourtant, Dokamissa, femme moderne, veut être membre de la confédération des dozos. La binarité empêche une interaction et un fonctionnement des deux réalités culturelles, chaque élément binaire ayant ses réalités et ses normes. Dans *Duga, les charognards*, les traditionalistes, rejettent la dépouille de Pierre à cause d'un interdit qu'il a violé. Il ne devait pas prendre en mariage une étrangère, sous peine de sanction. Au regard certainement de la modernité, Pierre a foulé au pied cet interdit. Bien plus, Pierre, au nom de sa foi chrétienne, avait refusé d'assumer les fonctions de chef de terre qui lui revenaient de droit au regard de sa lignée. Son corps ne pouvait donc plus être enterré sur la terre de ses ancêtres qu'il avait désavoués. L'opposition binaire ici aussi empêche l'interaction entre deux réalités culturelles.

Dans *Sabab biiga*, la tradition est pratiquée dans l'espace-village, et la modernité dans l'espace-ville, chacune avec ses normes de fonctionnement. Dans la tradition, les principes de vie dans la société sont encadrés par des interdits et des permis. Cela fonctionne peu en ville. La femme de Tibila, arrivée en ville, viole les interdits par ses actes d'infidélité à son époux, elle qui vient de l'espace de la tradition. La conséquence de cette violation dans l'espace de la modernité fut la mort dans l'espace de la tradition.

D'autres binarités ressortent dans le cinéma burkinabè de cette décennie. Le Passé et le Présent ou Hier et Aujourd'hui. Les films mettent en scène constamment des éléments du passé et du présent. Dans *Julie et Roméo*, un crime commis dans le passé rattrape le présent avec un siècle d'écart. Cette opposition Passé/Présent accentue la binarité entre Tradition/Modernité et Interdit/Permis. Le film *Soleils* fait montre de voyages constants entre Passé/Présent. On peut voir le griot entraîner Dokamissa dans plusieurs espaces temporellement opposés. Dès qu'ils quittent le palais de Niani de 1254, ils se retrouvent dans le Présent. Les deux décors sont construits dans une visée de réalisme des deux éléments binaires. Les moyens modernes de voyage, dont le véhicule, rendent compte amplement du passage d'une époque à une autre. Le passé de Pierre et son présent sont les raisons de son rejet par les traditionalistes dans *Duga, les charognards*.

La binarité Passé/Présent révèle d'autres binarités : Pratiques anciennes/Pratiques nouvelles, Anciennes sociétés / Nouvelles sociétés. La preuve est que dans *Julie et Roméo* les acteurs de

la modernité étaient dans de nouvelles pratiques contrairement à ceux de la tradition. Il y a ainsi une opposition entre les nouvelles sociétés et les anciennes sociétés.

La binarité Vivant/Mort également traverse de nombreux films burkinabè. Dans *Julie et Roméo*, on peut voir un Monde des Vivants opposé à un Monde des Ancêtres, lequel monde des ancêtres est à l'origine des interdits que les vivants sont tenus d'observer au risque de subir des conséquences ravageuses. Dans *Duga, les charognards* aussi, les vivants s'opposent aux morts, à l'image de la dépouille de Pierre, d'où cette volonté plus ou moins inconsciente de l'empêcher d'entrer dans leur espace.

Dignité/honte : *Sabab biiga* met en scène des valeurs culturelles opposées. Il s'agit de Dignité/Honte. Pour accéder au trône dans la tradition, il faut prouver sa dignité et sa loyauté à la société. Le prétendant ne doit pas avoir trompé ou trahi la société. Il ne doit pas s'être allié à une personne qui a trahi la société. Pour ce faire, il doit passer par la porte de la mort. S'il est coupable, il perdra sa vie, ce qui fut le cas de Tibila et sa femme. De la quête de dignité, ils entrent en conjonction avec la honte, deux valeurs opposées. Dans *Duga, les charognards*, les jeunes charognards, rejetés par la société, car considérés comme des ratés, font entrer la dépouille de pierre dans la dignité de l'inhumation. Ainsi, ils sortent d'une part Pierre de la honte et couvrent d'autre part de honte les traditionnalistes et tous les religieux qui l'avaient rejeté. Cette binarité qui traverse ce film révèle, par démultiplication, les binarités suivantes : Collectivité/Individualité, puis Identité acceptée/Identité rejetée. Toutes ces binarités sont intégrées et expressives dans les films du corpus.

3.2. Rapports asymétriques dans l'espace filmique

L'asymétrie est le principe de base de la sémiotique qui permet d'établir un rapport d'Équilibre/Déséquilibre entre les différents langages. Elle révèle le terme binaire dominant dans le rapport d'opposition. Dans les différents films, les rapports entre les langages sont déséquilibrés. Dans *Julie et Roméo*, les acteurs de la tradition des deux familles ne s'impliquent pas pour annuler l'interdit qui empêche l'union sacrée des deux jeunes. Même Matao, l'oncle de Julie a été contraint à la faire voyager dans le temps au moyen de son savoir traditionnel. Il a fallu une forte implication de Julie elle-même pour lever l'interdit à travers le voyage dans le temps, elle qui ne devait pas prendre les devants au regard de sa jeunesse, mais surtout de sa féminité. Il y a ici un déséquilibre dans les rapports sociaux. Dans le film *Soleils*, on peut bien voir que la restauration des savoirs endogènes prend le dessus sur la dégradation de la mémoire historique de l'Afrique. Le griot conduit Dokamissa dans la guérison totale de son amnésie.

Elle passe de l'oubli au recouvrement de la mémoire tant personnelle que collective. Il apparaît clairement que l'Afrique prend le dessus dans la binarité Afrique/Occident. Cela est même matérialisé par l'acceptation d'initier Dokamissa à la chasse. Dans *Sabab biiga*, Bila est un homme digne ; il est resté loyal dans la société. Mais il meurt à cause de l'infidélité de sa femme. Il entre dans la honte, bien que digne. La honte est valorisée au détriment de la dignité. Dans *Duga, les charognards*, les acteurs traditionnels et religieux refusent d'inhumer Pierre, et ce sont les charognards, les rejetés de la société qui s'en occupent. Ceux qu'on qualifiait d'indignes, assument désormais la responsabilité des notables et autorités coutumières et religieuses. Ici, l'irresponsabilité est mise en exergue contrairement à la responsabilité sociale des dignités.

3.3. Hétérogénéité culturelle dans le cinéma burkinabè

La sémiosphère des films burkinabè est empreinte de pluralités de langages culturels et identitaires. Cette hétérogénéité se justifie par la diversité culturelle dans l'espace sémiotique burkinabè. Il s'y exprime plusieurs formes d'expression identitaire. De *Julie et Roméo* à *Duga, les charognards*, en passant par *Soleils* et *Sabab biiga*, il se manifeste une juxtaposition de Narration orale/Narration visuelle, de Récits historiques/Récits contemporains, de Religion traditionnelle/Religions dites révélées, de Notabilité moderne/Notabilité traditionnelle, de Pouvoir politique traditionnel/Pouvoir politique moderne, etc. Cette pluralité de formes expressives qui intègrent l'endogène et l'exogène est porteuse de sens pluriel. L'hétérogénéité dans l'espace sémiotique est un mécanisme de construction d'une identité culturelle commune qui s'exprime dans la diversité.

3.4. De la frontière à la traductibilité des langages

La frontière est la limite entre l'espace intérieur et l'espace extérieur de la sémiosphère. Elle marque la séparation entre deux cultures ou deux éléments de l'espace sémiotique. Comme Lotman l'a dit, toute culture commence par se définir à la première personne, c'est-à-dire en « mon » ou « je » ou « nous ». Autrement dit, toutes les cultures mettent en avant leur existence propre avant toute autre culture. Pour un dialogue véritable des cultures, il faut traduire les langages en présence. Cependant, il arrive que des langages soient intraduisibles. De tous les principes, c'est celui de traductibilité qui donne accès à l'interprétation des langages de l'espace extérieur et à leur transmission dans l'espace intérieur. Dans les films en étude, la frontière entre l'endogène et l'exogène est nettement perceptible.

L'endogène est le « nous » et prend en compte la mémoire, la tradition, l'oralité burkinabè, voire africaines. Il est opposé à l'exogène, le « vous », constitué de la mémoire, la modernité et la rationalité occidentale. Dans *Julie et Roméo*, une interaction à l'allure de la rhétorique platonicienne a lieu entre Matao, une des figures traditionnelles, et Julie une des figures modernes. Leur dialogue aboutit à la conjuration du sort grâce au voyage de Julie dans le temps. Matao rend possible le dialogue en expliquant le rôle et la place de chaque élément de l'espace intérieur à Julie. Plus tard, il présente Julie au gardien de son sanctuaire, le serpent boa, qui l'agrée. Cela marque son hybridation, c'est-à-dire sa conversion et son immersion totale dans l'espace intérieur. Dans *Soleils*, Dokamissa, de la culture moderne, et le griot, la figure traditionnelle entament également un dialogue des cultures, voire une interaction transgénérationnelle. L'aboutissement est l'initiation de la jeune fille aux savoirs endogènes et à la chasse traditionnelle particulièrement. La traduction a été opérée dans les deux espaces. D'une part, il a fallu que Dokamissa intègre la mémoire historique africaine pour accepter les savoirs africains. D'autre part, les chasseurs traditionnels ont revu leurs normes traditionnelles pour accepter une femme dans leur confrérie.

Dans *Sabab biiga*, le dialogue n'a pas été possible entre la tradition et la modernité. Tibila et sa femme, venus de la ville, espace de modernité dans ce film et dans bien des cas, étaient devenus étrangers aux principes de vie traditionnelle et considérés comme impurs aux yeux de celle-ci. Le résultat est la mort des deux. Dans *Duga, les charognards*, la frontière est marquée par une rupture entre la tradition et la modernité, entre appartenance et non-appartenance, entre « nous » et « lui », le cadavre. Bien que Rasmané Zongo, ami de Pierre, l'ait voulu, il n'y eut pas de dialogue entre les deux espaces culturels, car la dépouille de pierre était marginalisée, classée dans l'altérité. Au lieu d'un dialogue entre des éléments en contrariété, ce fut plutôt une conjonction entre les marginalisés de la société : les charognards et le cadavre.

4. La sémiosphère burkinabè

Dans les films burkinabè qui font l'objet de cette réflexion, il se dégage assez clairement une sémiosphère burkinabè. Ces films s'offrent comme un espace d'existence et d'interaction des cultures burkinabè. Des signes visuels aux pratiques rituelles et sociales en passant par les langues nationales, on dénote la constitution d'une sémiosphère burkinabè. Dans chacune des œuvres filmiques, des langages culturels sont incrustés dans une visée de diversité dans l'espace culturel interne. Cette sémiosphère, caractérisée par la binarité, l'asymétrie, l'hétérogénéité et la frontière traduit la résilience de l'espace intérieur face à l'espace extérieur. Cette résilience, au lieu d'être une barrière à la traductibilité des langages venant de l'espace extérieur, constitue

un moyen de connexion de deux espaces culturels. Malgré la présence des éléments de cultures exogènes, les cultures burkinabè demeurent endogènes et ne cessent de s'exprimer chaque fois qu'elles ont l'occasion.

La résilience de l'identité culturelle burkinabè se fait d'une façon collective. Toutes les cultures burkinabè, dans l'espace filmique, s'expriment individuellement pour produire un effet de collectivité face à l'exogène. Cela se justifie par le fait que « les cultures sont toutes et partout complémentaires les unes les autres » et qu' « aucune culture à elle seule ne se suffit », Tiamassa (2022, p. 97). C'est ici une conciliation de diverses cultures. Cette expression individuelle révèle par ricochet une identité collective, chaque identité individuelle étant remarquable dans son essence culturelle par un système de signes. Cette identité culturelle burkinabè, dans un souci de proposer un concept générique pour la qualifier, pourrait être le « burkinabèya ».

Le « burkinabèya » est un concept endogène qui désigne les réalités, les substances identitaires, culturelles et même scientifiques propres aux Burkinabè. Ce mot est construit à l'aide du suffixe « -ya » et à partir du radical « burkinabè », qui tire ses origines de deux langues nationales, à savoir le Moore et le Fulfulde. Le suffixe « -ya », du Dioula, renvoie à la personnalité, à l'identité, au comportement d'une personne, d'une société, d'un peuple, d'une nation. « Burkinabèya » renverrait donc à tout ce qui est intrinsèquement et distinctivement burkinabè. Autrement dit, dans le cinéma burkinabè, toutes les diversités culturelles qui apparaissent et qui rendent compte d'une identité culturelle burkinabè expriment le « burkinabèya ».

Le « burkinabèya » se caractérise par une « hybridité homogène », le lieu de rencontre des individualités burkinabè. La sémiosphère burkinabè, exprimée à travers des films d'une décennie, est marquée alors par cette homogénéité. L'identité culturelle burkinabè, bien plus que résiliente, résiste aux cultures des espaces extérieurs. Elle est présente constamment dans les productions artistiques burkinabè, notamment filmiques. En inscrivant des signes de toutes catégories dans l'image filmique, l'artiste burkinabè fait bien plus que s'exprimer par son talent et son savoir-faire : il exprime une forme de résilience et de résistance culturelle.

Conclusion

Le cinéma burkinabè est une sémiosphère caractérisée par la binarité, l'asymétrie, l'hétérogénéité des langages et par la frontière. Ces principes qui déterminent le fonctionnement de la sémiosphère traversent les films burkinabè pour constituer une sémiosphère cinématographique. Les films étudiés intègrent différents codes en les opposant dans un rapport

asymétrique et hétérogène. Des codes visuels aux pratiques rituelles et sociales en passant par les codes linguistiques, autant de signes porteurs de l'identité culturelle burkinabè son incrustés. L'identité burkinabè, bien qu'hétérogène, se caractérise par une « hybridité homogène », c'est-à-dire, par une diversité de cultures qui s'expriment pacifiquement dans un même espace. Ces productions filmiques de l'intervalle 2010-2020 contribuent à traduire des discours non verbaux des œuvres filmiques de la cinématographie burkinabè.

Bibliographie

- Krysinski, W. (1981). *Carrefour de signes*, Mouton éditeur.
- Lotman, Y. 1990, *Universe of the mind : a Semiotic Theory of Culture*, I.B. Tauris
- Lotman, Y. (1999). *La Sémiosphère*. PULIM.
- Ouoro, T. J. (2020). Le cri du cœur d'Idrissa Ouédraogo, un détour d'autofiction, pp. 277- 296, In : *Actes du colloque international en hommage au cinéaste burkinabè Idrissa Ouédraogo*, « *L'homme et ses œuvres* », sous la direction de Justin Toro Ouoro et Valentine Palm / Sanou, *Editions Céprodif*.
- Palm/Sanou, V. & Tiamassa F. (2025). Transfert et coexistence des cultures dans la création artistique : cas de Keïta ! l'héritage du griot et soleils de Dani Kouyaté, *Presses universitaires*
- Paré, J. (1997). Herméneutique de l'hybridité : efficace d'un concept et d'une démarche, *Annales de l'Université de Ouagadougou*
- Pier, J. (2018). « Monde narratif et sémiosphère » dans *Communications*, n° 103, *Éditions Le Seuil*
- Tiamassa, F. (2022). Le costume dans *Le Bonnet de Modibo* : entre tradition et modernité, *DJIBOUL, Spécial N°10*